Rok II. Lwów-Warszawa — Sierpień-Wrzesień 1920. Nr. 21. do 24.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

MUZYCY WARSZAWSCY.

III.

Roman Statkowski.

Statkowski należy do tych nielicznych u nas kompozytorów, których utwory przeważnie — można nawet powiedzieć wyłącznie, wydawane były przez firmy zagraniczne. Fakt ten, świadczący jak najpochlebniej o samych utworach, nie mógł jednak wpłynąć zbyt korzystnie na ich u nas rozpowszechnienie — biorąc pod uwagę, że autor był i jest wrogiem wszelkiego narzucania się i autoreklamy.



Owo niedostateczne rozpowszechnienie dzieł Statkowskiego jest też jedną z niezliczonych konsekwencji długotrwałej nienormalności naszego politycznego życia; autor polski publikował chętnie swe utwory w Berlinie, Londynie lub Moskwie bo o wydanych u nas mało wiedziała (a przeważnie wiedzieć nie chciała) zagranica. Publikowane za granicą nie zobowiązywały jednak naszych księgarzy do reklamy — a wydawcy zagraniczni mało o reklamę w Polsce dbali...

Był to *circulus vitiosus* — któremu kres położyć może dopiero obecnie w wolnej Polsce zorganizowana — w odpowiednie fundusze wyposażona i w międzynarodowy ruch księgarski wprowadzona: spółka wydawnicza polskich autorów. Dzięki jej powstaniu doczekamy się może nareszcie, że wszystkie pięć (!) kwartetów smyczkowych R. Statkowskiego ukażą się w druku !

Autor „Marji“, której wznowienie usłyszeliśmy w tym roku w warszawskiej Operze jest obecnie profesorem kompozycji i wicedyrektorem warszawskiego konserwatorjum. Urodzony dnia 24. grudnia 1859 r. w Szczypiornie (pod Kaliszem) młodzieńcze lata spędził w Warszawie, gdzie też ukończył gimnazjum klasyczne i wydział prawny uniwersytetu. Objawiające się już wcześnie zdolności muzyczne skłoniły go do poświęcania się w chwilach wolnych od gimnazjalnych i uniwersyteckich studjów pracy nad harmonją i kontrapunktem pod kierownictwem Władysława Żeleńskiego. Był to wstęp do zupełnego oddania się muzycznej karjerze, które też nastąpiło wkrótce po zrzuceniu szkolnego munduru. W roku 1886 zdecydował się Statkowski wyjechać zagranicę dla ukończenia studjów muzycznych, lecz potrzeba dozoru i częstego odwiedzania dóbr dziedzicznych, których niektóre interesa prawne koncentrowały się w Petersburgu, zniewoliła go do udania się nad Newę, gdzie ówczesne konserwatorjum w pełnym było rozkwicie. Były to najświetniejsze czasy

działalności Antoniego Rubinsteina jako dyrektora M. Rimskij-Korsakowa, Ladowa, Sołowiowa jako profesorów stołecznej muzycznej uczelni. Skomponowaniem Kantaty na sola, chóry i orkiestrę p. t. „Uczta Baltazara" ukończył Statkowski petersburskie konserwatorjum w r. 1890 pracując w czasie studjów pod okiem Sołowiowa a częściowo samego Rubinsteina.

Pomiędzy latami 1890 i 1898 przebywał Statkowski kolejno to na wsi rodzinnej na Wołyniu to w Kijowie — odbywając częste i długotrwałe wycieczki za granicę do Drezna i Berlina — gdzie też w r. 1893 ukazały się (nakładem znanej firmy Ries i Erler) pierwsze jego utwory i skąd zasilał swemi korespondencjami artystycznemi wychodzące wówczas w Warszawie: „Echo Muzyczne". — Po dalszych latach zamieszkiwania najpierw Moskwy potem Petersburga (od 1899—1903 r.) został w roku 1904 powołanym przez Emila Młynarskiego na profesora historji muzyki do konserwatorjum warszawskiego.

Rok 1903 przyniósł Statkowskiemu zaszczytne odznaczenie; na konkursie międzynarodowym w Londynie została uwieńczona pierwszą nagrodą jego opera „Filenis" (skomponowana do niem. tekstu H. Erlera w r. 1897). Wkrótce potem — w roku powołania Statkowskiego do Warszawy — zdobyła również pierwszą nagrodę na konkursie Wołłodkowicza jego opera: „Marja".

Wytężona praca pedagogiczna — zwłaszcza od czasu objęcia po śmierci Z. Noskowskiego klas kompozycji i instrumentacji — następnie zajęcia inspektora a potem wicedyrektora konserwatorjum nie pozwalały i nie pozwalają niestety Statkowskiemu poświęcać dużo czasu na komponowanie. Nie tracimy jednak nadziei, że mimo tych pozytywnych przeszkód niejedno większe dzieło jego natchnienia powiększy jeszcze naszą muzyczną literaturę.

Rozpatrzmy się w dotychczasowym kompozytorskim dorobku Statkowskiego. Składają się nań utwory fortepianowe, utwory na skrzypce z tow. fortepianu, pieśni, kwartety smyczkowe, Polonez i Fantazja polska na orkiestrę oraz dwie wspomniane już opery.

Utwory fortepianowe (wydane przeważnie u Riesa i Erlera w Berlinie a częściowo u Willcocks'a i u Augenena w Londynie oraz u Jurgensona w Moskwie) dają nam poznać w Romanie Statkowskim liryka, który przemawiając wytworną formą i pięknym muzycznym językiem wyraża się bądź to rytmem Mazura lub Krakowiaka bądź jakąś subtelną idyllą — lub jakiemiś „pages intimes" (Immorteles op. 19). — W każdym jego utworze (doskonale zawsze napisanym na fortepian) znaleźć można wyszukany rytm oraz harmonję nadającą kompozycji osobiste piętno autora. Oczywiście że dla uszów nawykłych szukać w muzyce dzisiejszej jedynie ultra-modernistycznych efektów dźwiękowych — może się typ utworów Statkowskiego wydać przestarzałym; ale sądzenie takie byłoby tylko powierzchowne. Dzieła posiadające swoją prawdziwą treść wewnętrzną — mogą tylko przejściowo podlegać „modom". — Podobne charakterem do fortepianowych są skrzypcowe utwory Statkowskiego (popularny „Krakowiak" lub u Schotta wydane: „Fenilles d'album"). W swych kwartetach smyczkowych (z których dopiero jeden F-dur op. 10 wydanym jest u firmy Ries i Erler) daje Statkowski prawdziwe zrozumienie i odczucie stylu muzyki kameralnej — i jest u nas bezwzględnie pierwszym na tem polu. Brzmienie jego kwartetowego zespołu smyczkowego nie przypomina nigdy efektów orkiestrowych (wada tak częsta u nowoczesnych kompozytorów muzyki kameralnej) — tematy posiadają charakterystyczną plastykę — forma wzorowa a urozmaicona; prócz wydanego znajdują się w rękopisie kwartety: F-mol op. 13, D-dur op. 14, Es-dur op. 37 i E-mol op. 40. Najbardziej znanemi u nas dziełami Statkowskiego — ale na razie jak dotąd tylko w Warszawie, są jego opery: „Filenis" (wystawiona w Warszawie w r. 1903) i „Marja" po raz pierw-

szy grana w Warszawie w r. 1906 wznowiona 1919.

W krótkiej pobieżnej sylwetce niepodobna dać obszernej analizy dwóch tych dzieł dramatycznych; ogólną ich wspólną a nadzwyczaj dodatnią charakterystyką jest równomierność z jaką autor umie wyrazić wdzięk lirycznych momentów oraz siłę dramatycznej ekspresji. — Dlatego też jego muzyka operowa posiada ten nieodzowny światłocień: pogody i smutku z równą wyrażony intenzywnością. Frazę muzyczną cechuje szlachetność inwencji — zespoły śpiewacze traktowane sposobem wytrawnego znawcy, orkiestra brzmiąca pięknie i zawsze interesująco. Dzieła świadczące nietylko o talencie dramatycznym — pełnym klasycznego umiaru ale i o wysokiej artystycznej kulturze. Trzeba też mieć niepłonną nadzieję, że prócz „Marji“ również i „Filenis“ wejdzie znowu do stałego repertuaru nietylko warszawskiej ale poznańskiej i lwowskiej opery — a należy życzyć z serca aby sprzyjające okoliczności pozwoliły znowu Romanowi Statkowskiemu w szerszym zakresie jąć się twórczej pracy.

Wysokie zalety inteligencji i wykształcenia, nieskazitelna prawość charakteru, brak zupełny tak niestety często w świecie artystycznym i muzyczno-naukowym spotykanej *„jalousie du asetier“*, wrodzona dystynkcja i wspomniany już na początku wstręt do wszelkiej autoreklamy czynią z autora „Marji“ i „Filenis“ postać, której się wśród naszych współczesnych muzyków należy jedno z najpierwszych miejsc.

Henryk Opieński.

NIEZBĘDNE WARUNKI DLA KRYTYKA MUZYCZNEGO *).

„La critique est aisée, et l'art est difficile“.

Zdanie to (wiersz z zapomnianej już dzisiaj komedji Destouches'a „Le glorieux“) zawiera prawdę, gdy stosuje się do profanów, wygłaszających bez ceremonji apodyktyczne sądy o rzeczach, na których się zupełnie nie znają. Da się ono zastosować i do tych — niestety zbyt licznych „przygodnych krytyków“, o których pisze Lavignac (profesor konserwat. paryskiego), że „mniemają posiadać prawo sądzenia wszystkiego, mówienia o wszystkiem ex cathedra, z tej racji jedynie, że trzymają pióro w ręku, a gotowi są podjąć się dziś krytyki muzycznej, jutro literackiej, pojutrze sztuk plastycznych, byleby zatrzymać to pióro, które naogół jest piórem gęsiem“.

W istocie jednak krytyka — taka, jakąby zawsze być powinna i jaką bywa niekiedy w rękach ludzi powołanych, — nie jest bynajmniej rzeczą „łatwą“ w przeciwstawieniu do sztuki, a najlepszym dowodem tego jest fakt, że znacznie mniej było na świecie dobrych krytyków, niż dobrych artystów.

Nie będziemy tu poruszali tylekroć już obszernie rozważanej kwestji znaczenia krytyki dla kultury estetycznej lub jej stosunku do artystów i publiczności. Nie potrzebujemy też przypominać, że krytyka sztuki, uprawiana przez prawdziwych mistrzów, jest sama przez się sztuką, jest jednym z działów literatury — może najsubtelniejszym, może najwykwintniejszym, gdyż pojawiającym się zazwyczaj w dobie największej dojrzałości kultury.

Pragniemy tylko zaznaczyć, że nawet ta krytyka, której działalność ogranicza się do chwili bieżącej, — w szczególności zaś krytyka muzyczna, — wymaga tylu zalet, połączonych w jednej osobie, iż doprawdy dziwić się nie można, gdy wśród piszących o muzyce w niezliczonych organach prasy, znajdujemy tak niewielu uprawnionych do krytyki t. j. odpowiada-

*) Ze względu na imię pierwszorzędnego krytyka warszawskiego p. Fr. Brzezińskiego, znanego zaszczytnie kompozytora i znawcy, umieszcza redakcja ten artykuł, mimo że w wielu ustępach czytelnik znajdzie powtórzenie (zupełnie przypadkowe — a przecież nieuniknione tam, gdzie kwestja omawiana przez dwóch autorów prawie wyklucza różne rozwiązania) poprzednio już wypowiedzianych uwag. Jest to jeszcze jeden więcej głos dotykający poruszoną niedawno sprawę.

jących najniezbędniejszym warunkom do uprawiania tego działu publicystyki.

Warunki te są następujące:

1. Muzykalność wrodzona i rozwinięta w atmosferze wysokiej kultury, obejmująca obok prawdziwego zamiłowania i wyrobionego smaku zdolność subtelnego odczuwania rytmu, taktu, tempa, melodji, harmonji i polifonji w połączeniu z pamięcią muzyczną. Bez tego kardynalnego warunku — wszystkie pozostałe nie mają żadnego znaczenia.

NB. Tak zwany „słuch absolutny" nie ma nic wspólnego z muzykalnością. Wielu znakomitych kompozytorów nie posiadało go, natomiast spotyka się nieraz tę właściwość ucha u ludzi zupełnie niemuzykalnych. Do muzykalności konieczny jest tylko „słuch relatywny".

2. Wykształcenie muzyczne, a więc: znajomość teorji i historji muzyki, umiejętność gry na fortepianie oraz czytania nut samym wzrokiem i orjentowania się w partyturze orkiestrowej, tudzież pewne pojęcie o instrumentach muzycznych i o śpiewie, — słowem wykształcenie, jakie posiadać powinien skończony kompozytor.

3. Erudycja muzyczna — t. j. znajomość muzyki praktycznej (utworów muzycznych) w jak najszerszym zakresie, przedewszystkiem jednak nie powierzchowna znajomość dzieł wielkich mistrzów, dawnych i nowożytnych, oraz pewna erudycja w zakresie literatury, traktującej o sprawach muzycznych.

Te 3 warunki w połączeniu dają dopiero możność orjentowania się w stylu, formie i charakterze kompozycji, odróżniania epok, okresów, narodowości i szkół, poznawanie autora w nieznanem dziele, określania, do jakiego okresu twórczości autora dany utwór należy, jakie wpływy lub podobieństwa są w nim widoczne, — słowem umożliwiają to, co możnaby nazwać „djagnozą muzyczną".

4. Doświadczenie, które w danym wypadku możnaby określić, jako „bywalstwo". Aby módz krytykować wykonanie dzieł, nie wystarcza znać muzykę z nut i książek. Tylko ten, kto wiele muzyki słyszał, i to w najróżniejszem wykonaniu — przez różne orkiestry lub chóry, pod kierunkiem różnych kapelmistrzów, przez różnych solistów (śpiewaków lub wirtuozów) na różnych scenach i estradach — tylko ten, kto posiada długoletnią praktykę tego rodzaju, ma możność, jako krytyk, stosowania słusznej miary i właściwej skali wymagań przy ocenie wykonania i tylko taka praktyka uchronić może krytyka z jednej strony od przesadnych wymagań, z drugiej od zadawalania się miernotą.

5. Krytycyzm. Podczas gdy 3 ostatnio wymienione warunki, t. j. wykształcenie, erudycja i doświadczenie, należą do tych, które dadzą się nabyć, — krytycyzm jest, podobnie jak muzykalność, zdolnością wrodzoną, do której udoskonalenia tamte trzy są niezbędne, bez której jednak same nie wystarczają. Jest to zdolność zdania sobie sprawy z faktów i wrażeń, zdolność kojarzenia ich, różnicowania i porównywania, definiowania i wydawania o nich samodzielnego sądu, wreszcie zdolność logicznego wysnuwania wniosków.

Połączenie powyższych pięciu warunków stanowi dopiero to, co nazywamy „znawstwem muzycznem".

6. Zalety pisarskie. Nie chodzi tu o wybitny talent literacki, jakim zazwyczaj odznaczają się krytycy, których pisma przechodzą do potomności; talent taki jest bardzo pożądany dla dobrego krytyka, gdyż zjednywa mu czytelników, a tem samem rozszerza jego wpływ kształcący na publiczność, — nie można wszakże uważać tego warunku za konieczny. Natomiast można i należy wymagać od każdego publicysty, aby władał poprawnie językiem, w którym pisze, aby umiał jasno formułować swe myśli, aby styl jego nie był pretensjonalny, przeładowany wyrazami technicznemi, niezrozumiałemi dla publiczności, ani też banalny lub zgoła trywialny.

7. Względność. Kto dobrze zna sztukę, ten wie, ile nakładu czasu

i wysiłku nerwów (nawet przy największym talencie) wymaga zdobycie choćby częściowego i względnego wydoskonalenia w jakimbądź kierunku. Kto jako tako zna świat artystyczny, ten powinien wiedzieć, jak rzadko spotyka się u artystów samokrytycyzm, jak wielu adeptów sztuki ulega fatalnym złudzeniom co do rozmiaru lub rodzaju swych uzdolnień lub przyrodzonych warunków, jak niewielki jest wśród nich odsetek „wytrawnych" i jak bolesne są dla pozostałych rozczarowania, przez które przejść muszą. Ilekroć tedy obowiązek zmusza krytyka do wypowiedzenia ujemnego sądu o produkcji żyjącego artysty (a jest to niekiedy obowiązkiem nietylko względem sztuki i publiczności, ale i względem samych artystów), winien to zawsze czynić w formie przyzwoitej i delikatnej, poważnie i rzeczowo, bez dowcipów, złośliwości, insynuacji i przytyków osobistych. Krytyka obrażająca jest poprostu nieszlachetnością, gdyż dotknięty nią artysta nie może się bronić tą samą bronią: po pierwsze bowiem nie przystoi artyście zabierać głosu we własnej sprawie, po drugie zaś prowadziłoby to do nieskończonych polemik pomiędzy artystami a krytykami, — polemik najczęściej bezpłodnych, a prawie zawsze niesmacznych.

Delikatności i uprzejmości nie powinien jednak krytyk posuwać tak daleko, aby chwalić miernotę lub tolerować objawy, które wprost za szkodliwe ze stanowiska kultury uważa; pozwalając bowiem na plenienie się chwastów, przynosi się szkodę rozwojowi roślin szlachetnych.

8. Uczciwość. Jest to warunek tak elementarny, że właściwie wydaje się rzeczą zbędną o nim mówić. Należy wszelako podkreślić (ponieważ ogół niekiedy nie zdaje sobie z tego należycie sprawy, że nieuczciwym jest nietylko krytyk przedajny, ale i taki, który chwaląc lub ganiąc powoduje się świadomie jakimbądź interesem osobistym. W szczególności zaś wyzyskiwanie krytyki dla załatwiania porachunków osobistych powinno być przez opinię publiczną piętnowane, jako czyn niehonorowy; zasadniczo bowiem czyn taki nie różni się od postępku sędziego, którýby za pomocą wyroku dokonywał aktu zemsty prywatnej, lub lekarza, któryby dla celów ubocznych szkodził zdrowiu pacjenta. — Krytyk, podobnie jak sędzia lub lekarz, może popełnić omyłkę. ale należy wymagać od niego bezwzględnie dobrej wiary.

9. Brak uprzedzeń. Nie chodzi tu o stronność świadomą, jak w poprzednim ustępie, lecz o mimowolną, wynikającą ze skłonności do uprzedzania się. Oprócz dobrej wiary krytyk powinien posiadać te właściwości charakteru i umysłu, które czynią człowieka zdolnym do uniezależnienia swego sądu o faktach od sympatji lub antypatji względem osób, stronnictw lub narodowości, a nawet — gdy chodzi o sztukę — względem prądów, szkół lub rodzajów w samej sztuce, które, jednem słowem czynią sąd możliwie objektywnym. Oczywiście sąd krytyka muzycznego jest w gruncie rzeczy zawsze subjektywny, — w dziedzinie estetyki nie ma bowiem kryterjów ściśle objektywnych, — chodzi tylko o to, aby zawsze umieć zdobyć się na sprawiedliwą ocenę talentu i zasługi. Krytyk nie potrzebuje taić upodobań własnych, może z entuzjazmem propagować to, co za dobre uważa, lub jawnie zwalczać, co mu się złem wydaje; nie posiada jednak stosownej kwalifikacji, jeżeli jest sekciarzem, czyli fanatykiem, zaślepionym w swej dogmatyce, lub pedantem, trzymającym się uparcie formułek pewnej doktryny, albo wreszcie człowiekiem, ulegającym z łatwością prądom mody, wpływom, uprzedzeniom, nastrojom, zmianom humoru, słowem — człowiekiem niezrównoważonym. A zatem: jaknajszerszy widnokrąg w sztuce i zrównoważony umysł i charakter — oto dwie ważne zalety, poręczające sprawiedliwość sądów krytyka.

10. Skrupulatność — inaczej mówiąc nielekceważenie swych obowiązków. Krytyk powinien się starać o dokładne poznanie dzieł, o któ-

rych przychodzi mu wygłosić sąd publicznie, nie spieszyć się ze zdaniem, gdy chodzi o utwory, do objęcia których nie wystarcza jednorazowe usłyszenie lub pobieżne przejrzenie nut, przedewszystkiem zaś nie powinien formować sobie własnej opinji na zasadzie zdań, wyczytanych w książkach lub zasłyszanych, lub zgoła wygłaszać zdanie o tem, czego wcale nie zna. Tą samą skrupulatnością winien też kierować się względem artystów - wykonawców.

Fr. Brzeziński.

B. SZARLITT.

PRZYSZŁOŚĆ MUZYKI — „MUZYKĄ PRZYSZŁOŚCI".

Obok augurów, zwiastujących nieunikniony „zmierzch" muzyki *), nie brak i takich, którzy przeciwnie przepowiadają jej nieoczekiwanie wspaniałą przyszłość. I rzecz dziwna: jedni i drudzy wywodzą horoskopy swoje z tychżesamych „znaków". Gdy bowiem tamci upatrują w nadmiernym rozroście chromatyki „chorobę śmiertelną" sztuki tonów, ci w chromatyce właśnie widzą ów „sok pożywczy", dzięki któremu muzyka w niesłychany sposób na nowo zakwitnie.

Wśród augurów tej ostatniej kategorji dwaj zwłaszcza na szczególną zasługują uwagę, których nazwiska co prawda tylko wspólność tematu złączyła: Ferucio Busoni i Willi von Möllendorf. O ile bowiem pierwszy w świecie muzycznym oddawna znany jest i ceniony, o tyle o drugim dotąd nic nie słyszano. Obaj też całkiem niezależnie od siebie, wystąpili ze zupełnie nowymi pomysłami, mającymi na celu wykazać, że przyszłość muzyki leży jedynie w dalszym rozwoju chromatyki, o którego możliwościach dotąd nam się nie śniło.

Zdaniem Busoniego, nasz okrąg tonów stał się już tak dalece ciasnym, a forma jego ekspresji stała się już tak steorytypową, że obecnie nie istnieje ani jeden znany motyw, do którego nie dałby się inny znany motyw w ten sposób dostosować, ażeby oba mogły jednocześnie być grane I dlatego musimy dążyć do „gruntownej zmiany naszego systemu tonów, która umożliwi nam technikę bez żadnych przeszkód i nieograniczoność tonalną".

Jakże wyobraża sobie Busoni ten nowy system? Otóż ma to być podział dotychczasowego półtonowego systemu na system $^1/_3$ i $^1/_6$-tonowy. Podziału takiego zaś dokonać możemy zapomocą wynalezionego przez Amerykanina Dra Tadeusza Cahill aparatu, umożliwiającego zamianę prądu elektrycznego na dokładnie obliczoną i niezmienną ilość drgań. A ponieważ wysokość tonu zależna jest od liczby drgań, zaś aparat Dra Cahill „ustawiać" się daje na każdą dowolną liczbę, nieograniczone stopniowanie oktawy jest poprostu tylko dziełem dźwigni, korespondującej ze wskazówką kwadranta. Dla Busoniego nie ulega kwestji, że systematyczne wychowanie ucha zapomocą tego aparatu, przysporzy sztuce tonów nieobliczalny nowy materjał.

Nam się wszelako zdaje, że takie „wychowanie ucha" dla muzyków europejskich jeszcze na długi czas pozostać musi „muzyką przyszłości". Wobec dzisiejszych stosunków walutowych, bowiem, które niestety tak prędko na lepsze się nie zmienią, trudno wyobrazić sobie, by masowe sprowadzanie aparatu Dr Cahill do Europy, rychło mogło mieć miejsce. Chyba, że poczciwa Ameryka, obok roli karmiciela Europy, zechce objąć także rolę hodowcy przyszłych jej muzyków...

Mniej fantastycznie niż Busoniego, przedstawia się pomysł Willi von Möllendorfa. Wychodząc również z założenia, że nasz obecny system tonów

*) Porównaj artykuł „Ostatnia fala" w Nr. Nr. 17—20.

już tak dalece się zużył, iż nie jest absolutnie w stanie dostarczać nowych możliwości, Möllendorf podzielił dotychczasową skalę tonów zamiast na 12 na 24 stopni. Ten podział umożliwić ma z jednej strony bardziej ścisłe i niespostrzegalne przejścia i modulacje, a więc najsubtelniejsze odcienie, z drugiej zaś strony wzmożyć w niesłychany sposób nowe połączenia tonów, nowe współdźwięki, czyli wzbogacić materjał tonowy. Ma on, krótko mówiąc, służyć do tworzenia nowej muzyki ćwierćtonowej.

W przeciwieństwie do Busoniego, który zrealizowanie pomysłu swego uzależnia od wynalazku Amerykanina, Möllendorf zabrał się sam do realizacji idei swojej, skonstruowawszy harmonjum, zaopatrzone w klawiaturę bichromatyczną. Jest to klawiatura, posiadająca między dwoma klawiszami dotychczasowymi (białymi czarnym) nowy klawisz brunatny, który służy właśnie do wygrywania leżącego w pośrodku — ćwierćtonu.

Mieliśmy w ubiegłym roku sposobność usłyszenia Möllendorfa, wykonującego na tem harmonjum swojem niektóre drobne utwory. I przyznać musimy, że nie sprawiało bynajmniej trudności odróżniać dokładnie odległości ćwierćtonowe.

W międzyczasie podobno udało się już Möllendorfowi przystosować „klawiaturę bichromatyczną“ także do fortepianu. Będzie zatem europejski świat muzyczny miał sposobność, wypróbowania „systemu ćwierćtonowego“ wcześniej aniżeli „systemu Busoniego“. Czy jednakowoż sztuka tonów dzięki Möllendorfowi naprawdę „zakwitnie na nowo w sposób niesłychany“ — pokaże dopiero przyszłość. Na razie zaś śmiało powiedzieć wolno, że dla przyszłego rozwoju muzyki, jeden i drugi system mają li tylko znaczenie — „muzyki przyszłości“.

DR. JÓZEF REISS.

NIEZNANA PIEŚŃ Z RĘKOPISU KÓRNICKIEGO.

Rękopis bibljoteki Kórnickiej D. I. (z r. 1455 i 1460) zawiera m. i. pieśń o Św. Stanisławie „Chwała Tobie, Gospodzinie“ z melodją na dyskant, tenor i kontratenor. Facsimile tej pieśni zamieścił Wojciech Sowiński jako dodatek w „Słowniku muzyków polskich“ (Paryż 1874). Transkrypcja jej na dzisiejszą nutację nie przedstawia żadnych trudności. Ogłosił ją też X. Dr. Józef Surzyński w pamiątkowej książce „Obchód 100. rocznicy urodzin Fr. Chopina“ Lwów 1912 (str. 119).

Na drugiej karcie rękopisu znajduje się jakby pozorny dalszy ciąg tej pieśni głosy, notowane temsamem pismem, co pieśń o św. Stanisławie: kontratenor, tenor i kontratenor, zaś jeden głos bez bliższego oznaczenia. Z wzajemnym stosunkiem tych głosów nie umiano sobie dotąd poradzić. Al. Poliński tak pisze w „Dziejach muzyki polskiej“ (str. 40):

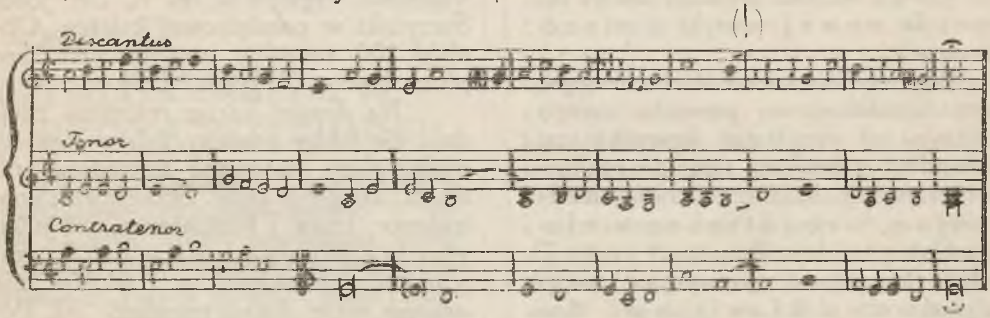
„Na drugiej kartce znajdują się cztery melodje. Ponieważ wszystkie głosy nie harmonizują ze sobą prócz dwóch pierwszych i to niezbyt dokładnie, przypuszczamy, że są bezładną nutacją głosów kilku pieśni, których szczątki doszły do nas w dochowanym rękopisie“.

Wszystkie te uwagi są zupełnie błędne, gdyż właśnie dwa pierwsze głosy tj. kontratenor i głos bez bliższego oznaczenia nie harmonizują ze sobą i nie mogą harmonizować, bo są częściami dwóch różnych pieśni: na czele kartki umieszczony kontratenor stoi luźnie i nie ma żadnego związku z resztą głosów. Natomiast trzy pozostałe głosy nie są — jak mówi Poliński — „bezładną nutacją głosów kilku pieśni“ (!), lecz tworzą harmonijną całość pieśni, której tytuł umieścił pisarz rękopisu na polu między tenorem a głosem górnym, poprzedzając tytuł kilkoma słowami nabożnemi: „Alleluja, Amen, Deo gratias, sed libera“ a na-

stępnie: *„Nota cantionis de illo digno viro Capistrano (divae memoriae?)“*. Jestto więc 3-głosowa pieśń na cześć Jana Capistrana, który bawił w Polsce w r. 1453—1454. Uwaga pisarza, którym jest kompozytor, czy raczej kopista (na co wskazywałyby błędy w oznaczeniu kluczów) ułatwia określenie czasu, w którym ta pieśń powstała, gdyż niezawodnie niedługo po wyjeździe Capistrana z Polski.

Pieśń ta niestety bez tekstu, przeznaczona jest na dyskant (w rękopisie nieoznaczony), notowany w kluczu G, na tenor notowany w kluczu mezzosopranowym i na kontratenor, notowany błędnie w kluczu mezzosopranowym, który zastąpić należy kluczem dyskantowym na pierwszej linji. Do błędów pisarskich należy jeszcze brak kropki przy nucie brevis e, w kontratenorze (takt 5.); błędy techniczne polegają na jawnych oktawach między dyskantem a tenorem (w takcie 8. i 9.).

Tonacja pieśni eolska (dzisiejsze A-moll); melodja główna spoczywa w tenorze, lubo i dyskant wyposażony jest śpiewną, samodzielną melodję; charakter melodji wybitnie narodowy.



NEKROLOGJA.

Katarzyna Jaczynowska

† dnia 3. września 1920.

Świat artystyczny warszawski poniósł stratę bolesną, pod której wrażeniem pozostaje jeszcze dotąd ciągle, nie mogąc pogodzić się z myślą, iż osoba, której działalność tak jeszcze żywo stoi wszystkim w pamięci, mogła od nas odejść niespodzianie i tak przedwcześnie.

I nieprędko żal ten wygaśnie. Bo zostajemy pozbawieni jednostki nietylko niepospolicie uzdolnionej i wykształconej, lecz nadzwyczaj szlachetnej a w aspiracjach zarówno artystycznych jak i ogólno-ludzkich skierowanej myślą i sercem wysoko. A stratę ponosi cała sztuka polska, gdyż śp. Katarzyna Jaczynowska należała do rzędu najwybitniejszych kobiet, jakie się muzyce u nas poświęcały, odczuwała zaś swą przynależność do sztuki polskiej z całą siłą jasnej i gorącej duszy.

Mówiąc przedewszystkiem o poświęceniu się muzyce, mamy na myśli to wielkie przywiązanie do sztuki, jakie zgasłą artystkę wciągało w zakres umiłowań znacznie szerszych niż sam zawód pianistki i nauczycielki wymaga. Te, położyły na jej indywidualności znamię niezatarte. Znana ogólnie i ceniona jako pianistka, zasługiwała przedewszystkiem na nazwę muzyka, była bowiem nawskróś muzykalną, rozporządzała poważnym zasobem wiedzy zawodowej, miała smak wyrobiony, ogromną cześć dla najlepszej muzyki, a daleka od ustępstw na rzecz przeciętnych gustów, talent swój i pracę poświęcała wyłącznie tylko najszlachetniejszym i najgłębszym utworom muzycznym. Z każdego jej słowa wyrzeczonego o sztuce, biła bystrość sądu i nadzwyczaj żywe zajęcie się przedmiotem omawianym, umysłowa powaga i stanowczość pedagoga, a jednocześnie zapał czującego i fantazji pełnego artysty. Ta stanowczość na tle silnie ugruntowanych zasad artystycznych

a przy odpowiedniem doświadczeniu i zdolnościach pedagogicznych, rozwiązuje tajemnicę powodzeń śp. Jaczynowskiej na polu naukowem, i przywiązania, z jakiem się do niej odnosiły liczne zastępy uczniów i uczenic powierzonych jej w Konserwatorjum warszawskiem.

Śp. Katarzyna Jaczynowska urodzona w Stawlu gub. Kowieńska, a więc „Polka rodem z Litwy“, jak mawiała z naciskiem, bardzo wcześnie rozpoczęła studja muzyczne, gdyż w 9-tym roku życia weszła już do konserwatorjum w Petersburgu, jako wychowanica złączonego z instytucją tą internatu. W roku 1893 mając lat ośmnaście ukończyła studja i wyjechała z Petersburga w ślad za Antonim Rubinsteinem, który wówczas po raz drugi i ostatni porzuciwszy dyrekcję założonego przez siebie Konserwatorjum petersburskiego, przeniósł się do Drezna na czas niedługi, aby niebawem znowu powrócić nad Newę, gdzie życie zakończył. Młoda artystka przez cały ten czas korzystała ze wskazówek mistrza, w uroczystym też obchodzie ku jego czci pośmiertnej, urządzonym przez konserwatorjum, brała udział, grając Trio Rubinsteina z Auerem i Wierzbiłowiczem. Znakomity ów wiolonczelista był pierwszym jej współkoncertantem, z nim bowiem rozpoczęła swą karjerę wirtuozowską urządziwszy wycieczkę po Rosji. Imię, jakie sobie już wówczas wyrobiła, pozwoliło jej wylecieć śmielej na Zachód i w Niemczech wystąpić z koncertami. Dała ich trzy w sali Bechsteina w Berlinie, a następnie wystąpiła kilkakrotnie w Dreznie i Wrocławiu. W trakcie tych objażdżek koncertowych, pojawiła się po raz pierwszy w Warszawie, zaproszona przez Zygmunta Noskowskiego do udziału w koncertach Towarzystwa muzycznego. Następstwem tych koncertów było zaangażowanie artystki na nauczycielkę Konserwatorjum, początkowo w kursie średnim.

Osiadłszy w Warszawie, przyjęta przez publiczność i krytykę jak najlepiej, stanęła młoda pianistka u wrót karjery, która za pewną cenę mogła się dla niej ułożyć nad wyraz świetnie. Ceną tą było jednakże zdanie się na opiekę i łaskę ówczesnych sfer rządowych, które na wszechmocne słowo pewnej wysoko położonej osoby w Petersburgu, zajęły się pierwszemi krokami świeżo przybyłej do Warszawy koncertantki z całą uprzedzającą grzecznością i troskliwością. Ale „Polka urodzona na Litwie“ mimo wychowania otrzymanego w stolicy Wszechrossji nie umiała skorzystać z tych faworów losu i dowiedziawszy się, że w owym błagonadiożnym koncercie urządzonym przez protektorów, za słuchaczy będzie mieć wyłącznie tylko Rossjan, z całą naiwnością młodej dziewczyny odpowiedziała: „że do Warszawy przyjechała przecież grać Polakom!“ Naturalnie, że te słowa położyły koniec protekcjom i nieproszonej opiece.

Ale utalentowana i pewna swych artystycznych kwalifikacyj młoda pianistka nie potrzebowała żadnych sztucznych sposobów do wzbijania się na coraz wyższe stanowisko, oczywiście w moralnem tego słowa znaczeniu a nie materjalnem, takie bowiem osiągają w zawodzie wirtuozowskiem tylko wyjątkowi i nieliczni wybrańcy losu. Otrzymawszy posadę w konserwatorjum nie przestawała pracować nad sobą, i za urlopami wyjeżdżając, koncertowała dalej — w Lipsku, Berlinie, Dreznie i Moskwie. Z roku na rok zwiększało się jej imię, uznanie najmuzykalniejszych środowisk Europy rosło nieustannie. Ale nieprzeparty urok „największego pedagoga“ pociągał żądną postępów wirtuozkę (bo już nią była niezaprzeczenie) do tego stopnia, iż wreszcie uwolniwszy się od obowiązków na cały rok, udała się do Wiednia, aby tu od największej powagi pianistycznej świata, od mistrza Leszetyckiego, zagarnąć dla siebie jeszcze część tych zdobyczy, jakie genialna głowa jego umiała nagromadzić do rozdziału pomiędzy wiernych na Cottage'u. Koroną tej pracy był pełen powodzenia koncert własny w sali Bösendorfera, a następnie z towarzyszeniem orkiestry w największej

wówczas sali koncertowej wiedeńskiej „Grosser Musikvereinssaal“. Potem nastąpiła wielka tournée po Rosji.

W całym tym okresie działalności koncertowej za granicą Polski, znachodził się zawsze czas dla koncertów w kraju, a zwłaszcza w Warszawie, gdzie co roku brała udział w wieczorach symfonicznych i kameralnych. Muzykalność niepospolita i łatwość z jaką do muzyki zespołowej zasiadała, czyniły ją równie doskonałą kameralistką. Jako interpretatorka najlepiej się czuła w atmosferze muzyki Schumanowskiej, tu wyobraźnia jej artystyczna stawała się najpłodniejszą i najłatwiej pozwalała wniknąć w istotę kompozycji.

Ogółem wziąwszy, zdolność wnikania w treść utworu była jej właściwą w stopniu wysokim i stawała się we wrażeniu decydującą co krytyka uznawała, przypisując ją słusznie i kulturze zdobytej inteligentną a niestrudzoną pracą i wrodzonemu naturalnemu talentowi, którego siedlisko główne leżało w głowie i sercu, wysyłając ztamtąd rozkazy dla dobrze wymusztrowanych i posłusznych, lecz nie biorących nigdy dowództwa palców.

W roku 1912 objęła artystka najwyższy kurs w Konserwatorjum i od tego czasu datuje się skoncentrowana jej praca pedagogiczna, której po raz ostatni złożono hołd w dorocznej produkcji Konserwatorjum w czerwcu r. b. Dały się tu słyszeć najlepsze jej uczenice i uczeń, który zaimponował całemu audytorjum grą swoją i talentem widocznie dojrzewającym. Gdy po produkcji ktoś z obecnych gratulował jej sukcesu pedagogicznego, i wyraził podziw, iż umie technikę i dynamikę rozwijać przy tak prostym, naturalnym i wolnym od wysiłku układzie i ruchu ręki, odpowiedziała ze swoją zwyczajną prostotą i tem spojrzeniem rozumnych i śmiejących się oczu, którem tak ogólną jednała sobie sympatję: „Ach, jestem zawsze nieprzyjaciółką wszelkiej sztuczności zarówno w rzeczach techniki jak i sposobie pojmowania muzyki“.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

V.

Muzyka zwolna powraca w swe łożysko po ferjach w tym roku pełnych niepokoju, obaw i najczarniejszych przypuszczeń, które na szczęście okazały się płonne, a raz usunięte, odsłoniły horyzont, jeżeli nie zupełnie wolny od chmur, to przecież jasny i prawie pogodny,

Ale warunki, w jakich sztuka ma się dalej rozwijać, albo powiedzmy jeszcze skromniej: w których będzie mogła istnieć, są zaiste bardzo trudne. Rozpatrywać je będzie Zjazd Muzyków; rady jednakże na nie znaleźć nie będzie mógł, ani im zapobiedz, bo wiążą się one tak ściśle z ekonomicznym stanem kraju, iż dopóki w całym naszym wewnętrznym ustroju nie zajdą zmiany na lepsze, dopóty i na polu sztuki prawie wszystko będzie wysiłkiem.

W Warszawie odbija się ten stan rzeczy przedewszystkiem na Filharmonji, która ilość swoich koncertów zredukować musiała, poprzestając na jednym symfonicznym w piątek i jednym popularnym w niedzielę popołudniu co tygodnia. Otwarcie dnia 24. b. m. pod dyrekcją Młynarskiego a ze współudziałem Egona Petriego. Na programie Symfonja F-dur Brahmsa, „Odwieczne pieśni“ Karłowicza i koncert F-moll Szopena. Birnbaum dyryguje popularnym koncertem.

„Lutnia“ i inne towarzystwa choralne nie zapowiadają jak dotąd żadnych programów, konserwatorjum ma zamiar urządzać wieczory kameralne, lecz również nie ogłosiło dotąd programu, bo zresztą i nauka w tej instytucji rozpoczyna się w tym roku z początkiem października dopiero. Jednym zamiarom stają na przeszkodzie ceny ogromnie wygórowane, stawiane przez instrumentalistów; innym — brak mężczyzn młodszych, niezbędnych w chórze; innym znowu zajęcie w służbie państwowej, do której wszystkie jednostki od 17-go roku życia są obowią-

zane. Wszystko to trzeba cierpliwie przeczekać, uspokajając się przygotowaniami, których rzecz prosta nikt nie powinien zaniedbywać, aby nas lepsze czasy nie zastały z rękami próżnemi.

O polskim żołnierzu świat nasz muzyczny nie zapomina. Artyści nasi obojej płci są ciągle na usługi wszystkich produkcyj w koszarach i szpitalach, w kościołach i salach koncertowych. Niedawno urządził oddział pracy muzyków wielki poranek na rzecz żołnierza i na jego cześć. Rzecz się powiodła, sala Filharmonji była przepełniona. Melcer i Szymanowski napisali umyślnie marsze na orkiestrę w celu zaprodukowania ich na tym poranku, były to dwa ładne, proste a jednak zajmujące utwory, wyszłe z pod rąk nawykłych do roboty skomplikowanej i niezawsze dla ogółu przystępnej. Tym razem, przeznaczenie pokierowało bardzo szczęśliwie jednem piórem i drugiem, wyjaśniając styl i miarkując kunsztowność w sposób wysoce sympatyczny. Znalazła się na programie i nowa melodja do Roty M. Konopnickiej, śpiewana przez głosy męskie unisono z towarzyszeniem orkiestry*).

I nie koniec na tem jeszcze. Rozpisano niedawno konkurs na pieśń na cześć Hallera, żołnierską marszową, podatną do śpiewania w pochodzie. Tekst Or-Ota bardzo dobry, został uzyskany również w drodze konkursu. Oddział szkół i oświaty w ministerstwie spraw wojskowych pracuje nad skompletowaniem orkiestr wojskowych i stara się o zdobycie odpowiedniej literatury, pochodzenia rodzimego. Zwrócono się do polskich kompozytorów o marsze i utwory typu militarnego. W ten sposób otwiera się nowy dział naszej muzyki, zupełnie dotąd nie uprawiany; być też może, iż wpłynie on nieco na ożywienie ruchu wydawniczego muzycznego, bardzo u nas zaniedbanego z powodu braku papieru, braku sztycharni a w dodatku jeszcze i uniemożliwionego łączenia się z zagranicą, która zresztą także unormowaniem stosunków na tem polu poszczycić się nie może. Nuty podskoczyły w cenach niezmiernie i nic nie zapowiada zmiany na lepsze.

*) Utworu St. Niewiadomskiego p. r.

Opera warszawska rozpoczęła już swą działalność, i w dodatku bardzo punktualnie z dniem 1-go września. Personal operowy składa się z trzydziestu przeszło solistów (panie: Czapska, Frenklówna, Gołkowska, Jaroszówna, Krużanka, Krzyżanowska, Kuncewiczówna, Lewicka, Mechówna, Mokrzycka, Ruszkowska, Skwarecka, Tisserand, Tracewska, Zawadzka; panowie: Bogucki, Brzeziński, Dobosz, Dygas, Freszel, Gruszczyński, Janowski, Książkiewicz, Michałowski, Morlacchi, Mossoczy, Narożny, Ostrowski, Palewicz, Szepietowski, Woliński i inni) nadto z chóru i orkiestry, oraz baletu w tych samych co roku zeszłego rozmiarach. Dyrygują: Młynarski, Rodziński, Rudnicki i Hirszfeld, reżyseruje Kawalski, a wyjątkowo niektóre nowe rzeczy powierzone być mają reżyserom przygodnym w celu ożywienia i rozwinięcia ruchu na tem polu.

Z pomiędzy zapowiadanych wznowień ukazał się dotąd jedynie „Werther“ Masseneta, doskonale poprowadzony przez p. Rodzińskiego z parą wybornych przedstawicieli Lotty i Werthera panią Lewicką i p. Doboszem. Dnia 27. b. m. premiera: „Dola“ Bolesława Walewskiego z paniami Kuncewiczówną, Gołkowską, Krzyżanowską i Zawadzką a pp. Doboszem, Brzezińskim, Palewiczem, Mossoczym, Boguckim i Wolińskim. W koncercie szpitalnym aktu III. śpiewać w tem przedstawieniu będą pani Zboińska-Ruszkowska i p. Freszel. Następna premiera to „Zamarłe oczy“ d'Alberta z panią Mokrzycką i p. Freszlem w dwu głównych partjach. W dalszym ciągu pójdą nanowo inscenizowane „Widma“ Moniuszki, a następnie „Tristan i Isolda“ Wagnera z p. Zboińską-Ruszkowską i p. Dygasem, „Hagit“ Szymanowskiego i „Pan Twardowski“ Różyckiego są na dalszym planie, a z oper włoskich wznowiona ma być „Gioconda“.

We wrześniu. *St. Niewiadomski.*

LIST Z ZÜRICHU.

Tym razem nie o ruchu muzycznym ogólnym mam zamiar napisać, jakkolwiek Szwajcarja obecnie stara się wszelkiemi siłami rozniecić zaintesowanie zagranicy dla muzyki uprawianej w kraju i dla swoich muzyków, zwłaszcza kompozytorów. Nie, kilkanaście bodaj wierszy pragnę poświęcić młodemu polskiemu muzykowi, który tu w czasie wojny osiadł i zajął jedno z pierwszorzędnych stanowisk. Jest nim Czesław Marek kompozytor i wirtuoz pianista.

W dzisiejszych czasach młody kompozytor niełatwą ma egzystencję, bo stosunki wydawnicze ułożyły się wszędzie dla twórców bardzo niekorzystnie, zwłaszcza tych, którzy poświęcają się muzyce poważnej, i żadnych ustępstw na rzecz zapotrzebowań bieżących robić nie chcą. Rzecz prosta, że nawet najzdolniejszy musi się chwytać pedagogji i lekcjami zarabiać niezbędne do życia dochody. Nie popłaca bowiem osobliwie i wirtuozostwo, przy utrudnionej w wysokim stopniu komunikacji i przy międzynarodowych, dalekich jeszcze od definitywnego uregulowania stosunkach. Nie przeszkadza to jednakże ocenie wybitnych kwalifikacyj artystycznych ludzi wyjątkowo uzdolnionych, znajdzie się bowiem zawsze sposobność, w której talent wybitny da się poznać i należycie ocenić. Dla Czesława Marka pedagoga, najlepszem świadectwem jest ogromna klientela, jaką się cieszy w Zürichu mimo, że tam niebrak nauczycieli pianistów cenionych w kołach tamtejszych jak Mäkl lub Frei, nie mówiąc już wcale o Busonim, wielkości pierwszorzędnej. Okoliczność, że Szwajcarzy tylko swoich lubią popierać a wobec przybyszów zachowują się bardzo wstrzemięźliwie, nieraz nie oceniając ich dość sprawiedliwie, stawia jeszcze wyżej znaczenie i wartość powodzenia młodego muzyka naszego w Zürichu. Bo również jako pianista cieszy się tam uznaniem krytyki i publiczności, górując nad wspomnianymi kolegami swymi techniką i tonem, a w szczególności pewnemi specjalnemi zaletami tychże. Obarczony pracą pedagogiczną, a oddany całą duszą kompozycji, nie może młody wirtuoz dawać się często słyszeć publicznie. W pewnych odstępach czasu jednakże urządza swoje recytale i właśnie w tym czasie już niebawem wystąpi z koncertem w Tonhalle, poświęconym wyłącznie Lisztowi, którego sonatę h-moll zagra obok ballad, legend, etud i rapsodji.

Jako kompozytor, oddaje się wyłącznie tworzeniu rzeczy w stylu najpoważniejszym, czego dostateczny dowód leży już w samym spisie kompozycyj jego. Spis ten pozwalam sobie podać, jest on bowiem bezsprzecznie bardzo zajmujący, a jakkolwiek nie może dać pojęcia o wartości utworów, to jednak zwraca uwagę na młodego twórcę. A więc znajdujemy tu pieśni (op. 1, 11, 12, 13), kompozycje na fortepian (trzy fugi op. 2. a nadto utwory dla młodzieży, Preludjum i Canzona i wreszcie dwa romanse op. 3—5) kompozycje na skrzypce i fortepian (Sonata op. 9, Romans op. 10, Andante fastoso op. 14 i Gawot op. 15 i „Petite valse" op. 16) a w końcu dwa utwory na orkiestrę (Seranada włoska op. 7 i Scherzo na wielką orkiestrę op. 8) Są to utwory dotąd niewydane i nakładcę powinnyby znaleźć. Rzeczy te posiadają dużo wdzięku Czesław Marek nie należy do skrajnych modernistów, szuka jednakże dróg nowych i umie przy doskonałem opanowaniu formy zainteresować słuchacza niecodziennemi szczegółami melodji i harmonji.

W sierpniu 1920. *W. K.*

NOWE KSIĄŻKI POLSKIE.

Zdzisław Jachimecki. Historja muzyki polskiej w zarysie. Nakład Gebethnera i Wolffa Warszawa. Str. 251.

Jestto praca dokonana na podstawie dawniejszej książki Dr. Jachimeckiego „Rozwój kultury muzycznej

w Polsce“ dziś już wyczerpanej, czyli jak ją sam autor w przedmowie nazywa: „gruntowna przeróbka tejże“, owoc studjów, których poświęcił autor lat piętnaście, badając bibljoteki i archiwa, jakoteż i zbiory prywatne, wszystkie zapewne, w których było coś do znalezienia, bo ich wylicza około trzydziestu To wykazanie licznych źródeł, z których autor czerpał materjały do swej książki, ma na celu oprócz ścisłości naukowej, także zaznaczenie okoliczności, iż pomocy żadnej ze strony swych poprzedników nie miał, co wypowiada bardzo stanowczo, nie podnosząc w ten sposób oczywiście zasług tych pracowników niedawnej przeszłości. Bardzo uprzejmie natomiast zwraca się dr. Jachimecki ku żyjącym swym kolegom muzykologom, jak Dr. Henryk Opieński, Dr. Adolf Chybiński, Dr. W. Gieburowski i Dr. Józef Reiss, wykazując ich prace chociażby najmniejsze skrupulatnie i zwracając uwagę czytelnika na stosunek tychże do swojej książki.

Najstarsze sekwencje kościoła polskiego, utwory Mikołaja z Radomia muzyka na dworze Władysława Jagiełły, twórczość Mikołaja z Krakowa, dalej liczne omówienia odnalezionych utworów XVI. i XVII. wieku wraz z komentarzami odpowiedniemi, są już przedmiotem wyłącznej zasługi autora; która w dalszym ciągu obejmuje nadto jeszcze skatalogowanie dzieł Jarzębskiego, Pękiela i Mielczewskiego, omówienie utworów Kaszczewskiego, oparte na źródłach życiorysy Elsnera, Kurpińskiego i Dobrzyńskiego, analiza form i środków harmonji Szopena i charakterystykę twórczości polskiej poszopenowskiej. Treść bogata i zajmująca.

Dr. Józef Reiss. Historja muzyki w zarysie. Nakład Gebethnera i Wolffa. Str. 424.

Jestto pierwszy polski „obraz historycznego rozwoju muzyki (ogólnej) jej form i istotnych cech stylistycznych“ — jak autor wyraża się w przedmowie w celu zwrócenia uwagi czytelnika na znamienny rys swej pracy, zuyskany pominięciom strony biograficznej a wysunięciem na pierwszy plan strony genetycznej dzieł sztuki i całego szeregu zjawisk ciągnących się przez kilkanaście wieków istnienia kultury europejskiej. Autor rozpoczął od dziejów muzyki greckiej, pominąwszy Wschód starożytny, poczem już porządkiem chronologicznym przedstawia sztukę średniowieczną, początki muzyki instrumentalnej, szkołę niderlandzką i w ten sposób dobiega do w. XVI., gdzie znajdujemy wpleciony ustęp o muzyce czasów Zygmuntowskich w Polsce Szkołom włoskim poświęca dwa rozdziały, dwa zaś następne operze francuskiej, włoskiej i niemieckiej. Klasycy i pierwsi romantycy są przedmiotem następnych rozdziałów, poczem z Szopenem występuje znowu na widownię muzyka polska, odtworzona na tle wielkich ewolucji sztuki ogólno-europejskiej, ze wszystkiemi jej prądami aż do nowoczesnych. Naturalnie, że w tym całym obrazie autor nie mógł trzymać się abstrakcyjnie, przyjętej z góry metody zajmowania się dziełami sztuki, a nie ich autorami; bo nazwiska najznakomitszych twórców nie dały się uniknąć, ani charakterystyka ich indywidualności związanych jaknajściślej z utworami. Ten niezaprzeczony pewnik tłómaczy nam też całkowicie, dlaczego wszyscy dotąd dziejopisarze nieodmawiali sobie podawania biograficznych szczegółów dotyczących wielkich ludzi. Wnosiły one zawsze jeden czynnik więcej, uwypuklający ich charakterystykę, nie mówiąc już o tem, że do książki wchodził pewien żywioł jakoby ilustracyjny, przez czytelników bardzo wdzięcznie przyjmowany, chociaż przeważnie nie zajmujący się jak dotąd dość wyczerpująco psychiczną, w tym wypadku najważniejszą stroną życia kompozytorów i artystów. Dr. Reiss przyjmując w swej pracy założenie odmienne, uczynił to niezawodnie w myśli odchylenia się zupełnego od wszelkiej beletrystyki i zapewnienia swej książce wszelkich znamion naukowej powagi. Zajmie też ona niewąpliwie stosowne miejsce w literaturze naszej.

St. Niewiadomski. W i a d o m o ś c i z m u z y k i z a s a d n i c z e i o g ó l n e. Lwów. K. S. Jakubowski. Str. 136.

Jestto drugie wydanie tej książki, przeznaczonej dla szkół i konserwatorjów. Autor uzupełnił je kilkoma objaśnieniami, znaczną ilością przykładów nutowych i dokładnym wykazem słówek włoskich, używanych w muzyce, tak, że obecnie może ona służyć nietylko do zapoznawania ucznia z podstawowemi zasadami rytmu i tonalności, ale i z ogólnemi wiadomościami, które uczniowi powinny być znane bodaj w zarysie, zanim się zapozna z niemi (z harmonją, z formami, z instrumentami) dokładnie. W pewnem znaczeniu jestto mała encyklopedja muzyki w tej formie, w jakiej Konserwatorjum warszawskie wprowadziło ten przedmiot w program swej nauki. — Książek podobnych nie brak nam, ta jednakże ma swoją rację bytu w okoliczności, iż wprowadza ilustracje w dziale instrumentów z jednej strony, z drugiej zaś w tem, iż rozpoczynając od rytmu zastosowuje się do zasady przygotowania ucznia do nauki muzyki przedewszystkiem — solfeżem rytmicznym, poczem rozwija się równolegle z dalszym ciągiem tegoż solfeżu. Jednym z celów książki było też widocznie: uproszczenie wykładu i doprowadzenie go do całkowitej jasności.

U w a g i p o w y ż s z e o t r z e c h k s i ą ż k a c h D r. J a c h i m e c k i e g o, D r. R e i s s a i p r o f. N i e w i a d o m s k i e g o n i e s ą o c e n ą, l e c z m a j ą s p e ł n i ć z a d a n i e n o t a t e k o u k a z a n i u s i ę t y c h ż e, z a n i m s z c z e g ó ł o w a k r y t y k a z a j m i e s i ę n i e m i.

(+)

NOWE WYDANIE „RIEMANA“.

Leksykon Riemana należy bezsprzecznie do najpopularniejszych książek ostatnich lat dwudziestu. Stał się podręcznikiem wprost niezbędnym dla każdego muzyka zawodowego czy też miłośnika, i tem należy tłómaczyć szybko po sobie następujące wydania, które mimo czasów niesprzyjających i ceny wzrastającej niepomiernie, doszły już do cyfry poważnej. Mamy przed sobą wydanie dziewiąte, najnowsze, pochodzące z roku 1919, książka grubej okazałej objętości, znacznie obszerniejsza niż przedostatnie jej wydanie, uskutecznione jeszcze za życia Riemana. Obecnie redakcję leksykonu prowadzi Dr. Einstein, muzykolog żyjący w Monachium; przygotowane w znacznej części przez Riemana, ostatnie to wydanie jest też w połowie zasługą nowego wydawcy.

Ale Dr. Einstein nie ma za sobą powagi wielkiego uczonego, jakim był Rieman, którego nietylko uznawano, ale się potroszę i bano. Ztąd więc i zarzuty zwrócone pod adresem „nowego Riemana“. Pojawiły się one w wiedeńskiej „N. f. Presse“ a powtórzył je „Musikalischer Kurier“ w numerze z 3. września, podnosząc kwestję czy leksykon ma się wdawać w oceny estetyczne, czy też je pomijać, rejestrując tylko stan rzeczy pozytywny. Naturalnie, że niezadowolonym idzie głównie o sąd wydany o kompozytorach żyjących lub zmarłych niedawno i przeciw tym sądom protestują, biorąc w obronę Ryszarda Straussa, Schönberga, Mahlera i Goldmarka. Sąd ten wypadł istotnie bardzo ostro. O Straussie czytamy tam następujące słowa: „Strauss, z kompozytora o konserwatywnym kierunku, stał się zwolna przedstawicielem najskrajniejszego dekadentyzmu, najsenzacyjniejszego modernizmu. Ostatnie jego utwory odpychają od siebie coraz silniej dawnych jego przyjaciół“, a w dalszym ciągu: „Najwyraźniej występuje tu gonitwa za efektem, poważnej sztuce zupełnie nieprzystojna. Sława też jego coraz bardziej staje się kolosem o glinianych nogach“. Arnolda Schönberga również nie oszczędzono: „Jego nauka harmonji wydana w roku 1911, nie jest niczem innem jak osobliwą mieszaniną niedokładności i niezręczności wyrosłych na podstawie sy-

stemu Simona Sechtera, a przytem ultramodernistycznem zaprzeczeniem wszelkiej teorji. Naiwne wyznanie autora, iż nigdy w swem życiu żadnej historji muzyki nie czytał, może posłużyć za klucz do rozwiązania zagadki, jak mogła powstać robota tak bezprzykładnie dyletancka. Na szczęście, „rękodzieło sztuki“ propagowane przez Schönberga, jest jeszcze ogółowi zupełnie obce“. Mahlerowi także dostała się uwaga niezewszystkiem pochlebna: „Mahler, mimo całego eklektyzmu swego, mimo trywialności melodji i mimo niewybredności środków, obudza po śmierci swej zainteresowanie wzrastające dla swych symfonicznych utworów“.

Ze słów obecnego wydawcy wypowiedzianych w przedmowie można jednakże nie dwuznacznie wnosić, iż są to sądy samego Riemana, pozostałość jego osobistych przekonań, których nowy wydawca już z samego pietyzmu dla autora zmieniać ani usuwać nie chciał. Niema też i żadnego nieszczęścia, że się tam zostały, zwłaszcza, że mimo ostrego tonu, są trafną oceną każdego z trzech wymienionych kompozytorów i że w razie, gdyby kiedyś miały stanąć w rażącej sprzeczności z ogólną opinją i smakiem już ustalonym, to wydawca nie zaniedba w odpowiedni sposób obejść się z niemi, jakto wyraża w słowach: „nie jestem zdania, aby leksykon miał być tworem zakamieniałym“. Słusznie.

Dla nas najbardziej interesującą jest kwestja muzyki polskiej. W tym zaś wypadku zarzuty podniesione przez prasę niemiecką nie mają znaczenia, gdyż sądów zbyt głęboko sięgających w tym dziale nie spotykamy. Nie jest on wogóle tak wyczerpująco przeprowadzony, ażeby miejsce na krytykę i poglądy głębsze mogło się tu znaleźć. Natomiast jednak ścisłość większa byłaby pożądana, czego na każdy wypadek mamy prawo żądać, a już zwłaszcza jeżeli leksykon ma być tak „zuverlässig“ jak mu to nawet niechętna, powyżej przytoczona krytyka przyznaje.

Otóż nasamprzód należałoby sprostować, że Konserwatorjum Warszawskie nie zalicza się dziś do szkół muzycznych w Rosji, tak samo jak Krakowskie i Lwowskie do szkół w Austrji, zwłaszcza, że w innem miejscu czytamy, iż od roku 1909 dyrektorem Warszawskiego jest Paderewski, który „doprowadził do Prezydenta Republiki Polskiej“, z której to niedokładnej wzmianki przecież widać, że wiadomość o istnieniu Rzeczypospolitej dotarła już przecież do biura redakcji leksykonu. A ponieważ dawny Instytut Warszawski nie jest czem innem obecnie jak Konserwatorjum, przeto niema również sensu twierdzić, iż na czele „Cesarskiego Instytutu“ stoi od roku 1911 Stanisław Barcewicz, zwłaszcza, że stanowisko to zajmuje od dwu lat Młynarski.

Co do wiadomości czysto osobistych, to znajdujemy w nich również kilka szczegółów z prawdą niezgodnych. I tak niema wzmianki o śmierci Gawrońskiego, Jareckiego i ks. Surzyńskiego (Gużewski zmarł po ukazaniu się leksykonu) a natomiast czytać można, iż Henryk Melcer „padł przy końcu października 1915 w Galicji, a był jednym z najwybitniejszych kompozytorów“, co jak wiadomo w pierwszej połowie jest całkowitą nieprawdą, bo żyje i działalność swą w Warszawie z wielkim dla sztuki pożytkiem rozwija, w drugiej zaś wymaga zmiany czasu przeszłego na czas teraźniejszy. W dalszym ciągu spotykamy niedokładne wiadomości o Fitelbergu, który Warszawę opuścił i zamieszkał w Petersburgu, o Różyckim który jeszcze przed wojną konserwatorjum lwowskie opuścił; o Szymanowskim podano szczegóły zbyt skąpe w stosunku do zajęcia jakie mu w Niemczech nowoczesne okazuje piśmiennictwo, bardzo zaś szczupłe miejsce poświęcono M. Biernackiemu.

Niektóre szczegóły z dawniejszych dziejów muzyki naszej wymagają sprostowania. Księżna Marcelina Czartoryska figuruje jako uczenica Czernego, gdy rzeczą ogólnie wiadomą i najwa-

żniejszą jest to, iż była uczenicą Szopena; Moniuszko według leksykonu uczył się u Rungenhagena w Wiedniu, gdy pedagog ten Berlina nie opuszczał, twórca zaś „Halki“ nigdy, o ile nam dotąd wiadomo, w Wiedniu nie był. Nie bardzo szczęśliwem jest też użycie nazwy Lemberg w miejsce Lwowa przy dacie urodzin Marcina Lwowczyka czyli Leopolity, żyjącego w XVI. stuleciu, w którem o „Lembergu“ się jeszcze nie śniło. Wkońcu i umieszczanie utworów, o których może była kiedyś mowa, ale które nie ukazały się światu, również do ścisłości nie należy, a daje się tem częściowo usprawiedliwić, że autor leksykonu na błędnych polegał informacjach. I tak czytamy o drugiej symfonji Paderewskiego o operze jego „Sakuntali“, o Triu, rzeczach światu nieznanych; o „wielu“ operach Młynarskiego, o operze „Baladynie“ („Balandine“) którą miał Żeleński oprócz wymienionej „Goplany“ napisać, wreszcie o dwutomowem dziele Dra Chybińskiego „Sebastjan Bach Leben und Werke“, które rzekomo ukazało się w roku 1912. Kilka błędów pisowni polskiej nie wymieniamy, w danym razie jednak i one powinny być skoregowane.

Ponieważ ogółem wziąwszy, nie możnaby twierdzić, iż muzyka polska z niechęcią jest traktowana w leksykonie, wnosimy stąd przeto, iż przeprowadzenie potrzebnej korekty da się uskutecznić i że uwagi i poprawki powyższe przyjmie redakcja z dobrą wolą aby je uwzględnić w wydaniu następnem.

St. Niewiadomski.

WYNIK KONKURSU „ECHA“.

Konkurs Polskiego Tow. śpiew. „Echo“ we Lwowie, ogłoszony z końcem roku 1919, został rozstrzygnięty. W skład komisji wchodzili: dyr. „Echa“ Jan Rangl, prof. Franciszek Neuhauser, nadradca Stanisław Cetwiński, długoletni były dyrektor Stow. śpiewackiego „Lutni“, nadkomisarz Ludwik Janowski, prezes „Echa“ i radca Franciszek Domiszewski, nauczyciel śpiewu i muzyki.

Z pośród nadesłanych na konkurs 29 prac, komisja jednogłośnie uznała za najlepszy utwór „Czaty“, zaopatrzony godłem „Spes“. Kompozytorowi tego utworu przyznano pierwszą nagrodę w kwocie 1000 Mk. Po otwarciu koperty dowiedziano się, iż autorem „Czatów“ jest Zdzisław Karol Rund, nauczyciel muzyki Zakładu OO. Jezuitów w Chyrowie.

Trzecią nagrodę w kwocie 500 Mk przyznano „Dziewięciu utworom“, zaopatrzonym w godło „Dźwięk 26“. Autorem tych utworów jest Walerjan Styś, zamieszkały we Lwowie.

Nadto uchwalono udzielić „Listy pochwalne“ za utwory: „Królewicz maj“, zaopatrzony godłem „Wiosna“, oraz „Piosnko moja“ z godłem „Wiosna i pieśń, ściera z nas pleśń“. Autorem tych utworów jest Ludwik D'Arma Dietz, zamieszkały we Lwowie. Również listem pochwalnym odznaczono za „Trzy pieśni“, a to: za „Wieczorną pieśń“, „Fiesolę“ i „Wody“, zaopatrzone godłem „Vox Polonii“. Utworów tych autorem jest W. Powiadowski, nauczyciel gimn. im. Staszica w Sosnowcu, ziemia piotrkowska.

Druga nagroda z powodu braku odpowiednich utworów odpadła.

W końcu przypomnieć należy, że utwory, które nie zostały nagrodzone, mogą kompozytorowie odebrać do końca br. W przeciwnym razie utwory te, w myśl warunków konkursu staną się własnością Stow. „Echo“.

PROGRAM KURSÓW INSTRUKTORSKICH WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO.

Kurs przygotowawczy dwutygodniowy i kurs roczny wprowadzone i subwencjonowane staraniem Wydziału Oświaty Pozaszkolnej Ministerstwa W. R. i O. P. przy Wyższej Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, mają na celu teoretyczne i praktyczne przygotowanie nauczycieli, dyrygentów chórów i orkiestr cywilnych, kapelmistrzów wojskowych, seminarzystów, organistów

i amatorów do organizowania i kierowania rozwojem artystycznym kół szkolnych, wojskowych, amatorskich i zespołów muzycznych wśród ludu.

Nauka w kursie rocznym prowadzona przez specjalistów obejmuje:

1. Zasady muzyki, 2. Solfeggio i gimnastykę rytmiczną, 3. Harmonję, 4. Akustykę, 5. Instrumentologję (nauka o instrumentach, skali i ich brzmieniu) i instrumentację (pisanie na orkiestrę), 6. Dyktando muzyczne, czytanie partytur i dyrygowanie, 7. Grę na fortepianie (w zakresie ogólnym), 8. Grę na skrzypcach (w zakresie ogólnym), 9. Grę na instrumentach dętych (drewnianych i blaszanych), 10 Emisję głosu, 11 Metodykę i prowadzenie chórów, 12. Chóry kościelne, 13 Chóry świeckie, 14. Grę instrumentalną w mniejszych i większych zespołach, 15. Historję muzyki polskiej i ogólnej w zarysie.

Gra fortepianowa i skrzypcowa oraz przedmioty teoretyczne i ćwiczenia praktyczne obowiązują wszystkich uczących się. Po rocznych studjach i złożeniu egzaminu przez słuchaczy minimum z pięciu przedmiotów t. j. I-o z gry skrzypcowej lub fortepianowej, II-o z zasad muzyki lub harmonji; III-o metodyki, prowadzenia chórów i zespołów instrumentalnych; IV-o solfeggia i rytmiki i V-o z dowolnego wyboru pozostałych przedmiotów teoretycznych i gry na jednym z instrumentów dętych, daje prawo do otrzymania pełnych świadectw — na zasadzie artykułu II-go Statutu zatwierdzonego przez Ministerjum Sztuki i Kultury w dniu 14. grudnia 1919 r. Poniżej zaś 5-ciu przedmiotów do zaświadczeń z rocznego uczęszczania na wykłady.

Wykłady codziennie w godzinach od 4—8 ewentualnie 9-tej wieczorem. Liczba słuchaczy ograniczona. Czesne 300 (trzysta) marek rocznie płatne z góry bez zwrotów oraz 25 marek wpisowego. Dla stypendystów Okręgów naukowych wysłanych na studja, czesne 200 marek, wpisowe 15 marek.

Wymaga się od wstępujących na kursy roczne: I-o gry na jednym z zasadniczych instrumentów (na fortepianie lub skrzypcach w zakresie ogólnym), II-o znajomości elementarnych-teoretycznych, III-o pożądane świadectwa z zajęć praktycznych. NB. Posiadaczom świadectw lub zaświadczeń stopni z poszczególnych przedmiotów wydanych przez zarejestrowane szkoły muzyczne dają prawo pierwszeństwa wstępu na kursa i zwalniają od składania egzaminów rocznych i teoretycznych przedmiotów wymienionych w świadectwach lub zaświadczeniach, a zawartych w programie kursów instruktorskich.

Zapisy do dnia 13. września r. b. Egzamin wstępny dnia 15. września. Początek lekcji 20. września r. b.

Celem uprzystępnienia dla mniej zaawansowanych otwiera się od dnia 30. sierpnia do 11. września włącznie dwutygodniowy kurs przygotowawczy do złożenia obowiązującego egzaminu na kurs roczny. Wymagane: znajomość początkowej gry fortepianowej lub skrzypcowej, jak również pożądane zaświadczenie z zajęć praktycznych jakiegokolwiek zespołu.

Zapisy na kurs przygotowawczy składać należy do dnia 28 VIII. r. b.

Czesne Mk. 150, wpisowe Mk. 15.

Sejmiki powiatowe oraz Rady szkolne okręgowe winny wysłać na kursa stypendystów, celem przygotowania dla swoich okręgów odpowiednich pracowników.

Wszelkich informacji ustnych i pisemnych udziela oraz przyjmuje opłaty Kancelarja Warsz. Tow. Muzycznego (Sienkiewicza 8, gmach Filharmonji) codziennie od godz. 11 do 1 w południe i od 6 do 8 wieczorem.

Kierownik kursów
Prof. F. Konopasek.

OPŁATY ZA NAUKĘ MUZYKI W ROKU SZKOLNYM 1920/21.

Wyższa szkoła muzyczna im. Chopina Warszawskiego Towa-

rzystwa Muzycznego w Warszawie ogłasza następujący cennik:

Opłata za egzamin od ucznia nowowstępującego wynosi do wszystkich klas z wyjątkiem organowej Mp. 40·— dlą eksternistów Mp. 100·—, do klasy organowej Mp. 25·—, dla eksternistów Mp. 60·—.

Czesne wynosi w klasach fortepianu, skrzypiec, śpiewu solowego, wiolonczeli i waltorni:

na kursie	wyższym	Mp. 4.000·—	rocznie
„ „	średnim	„ 3.000·—	„
„ „	niższym	„ 2.500·—	„
„ „	przygotowawczym	„ 2.000·—	„
w klasie	organowej	„ 500·—	„

Klasy teoretyczne zasad, solfeżu, gimn. rytmicznej, fortepianu dodatkowo Mp. 600·—, harmonji, kontrapunktu, historji, estetyki, instrumentacji, czytania partytur Mp. 1.500·—.

Kurs roczny instruktorski czesne Mp. 300·—, wpisowe Mp. 25·—, przygotowawczy Mp. 150·—, wpisowe Mp. 15·—.

Konserwatorjum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Opłata szkolna wynosi miesięcznie 1) za naukę gry na skrzypcach, wiolonczeli lub fortepianu: kurs przygotowawczy Mp. 90+10 (za przedmioty dodatkowe). kurs niższy rok 1. 2. Mp. 120+30; kurs średni rok 1. 2. 3. Mp. 180+30; kurs wyższy rok 1. 2. 3. Mp. 250+50; kurs koncertowy rok 1. 2. Mp. 350+50;

2) za naukę śpiewu solowego na wszystkich latach (6) Mp. 250+50;

3) za naukę gry na kontrabasie: oddział niższy rok 1. 2. 3. Mp 48+12, oddział wyższy rok 4. 5. 6. Mp. 80+20;

4) za naukę gry na dętych instrumentach: (flet, oboj, klarnet, fagot, waltornia, trąba, puzon) rok 1. 2. 3. Mp. 28+7, rok 4. 5. 6. Mp. 40+10;

5) za naukę gry na organach: kurs niższy rok 1. 2. Mp. 56+14: kurs wyższy rok 3. 4. Mp. 80+20;

6) za naukę przedmiotów teoretycznych: ogólne zasady muzyki, solfeż i historja muzyki Mp. 40+10; harmonja, kontrapunkt, kompozycja, instrumentacja i kurs pedagogji fortepianowej Mp. 80+20;

7) za naukę języka francuskiego i włoskiego Mp. 28+7;

8) ćwiczenia w muzyce zbiorowej dla eksternistów Mp. 28+7.

Wpisowe jednorazowe Mp. 30·—, należytość za bibliotekę Mp. 10.— (rocznie), administracja Mp. 25·—.

Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny we Lwowie ogłasza następującą taryfę minimalną opłat za nauczanie muzyki uchwaloną na Walnem Zgromadzeniu 1. lipca 1920 r.

1) Nauczycielki początkujące lub uczenice, udzielające nauki gry instrumentalnej, pobierają za godzinę najmniej 15 Mk, co przy dwóch półgodzinnych lekcjach tygodniowo czyni miesięcznie 60 Mk.

2. Nauczycielki i nauczyciele o kwalifikacjach wyższych pobierają za naukę gry instrumentalnej za: *a)* kurs elementarny 20 Mk za godzinę czyli 80 Mk miesięcznie; *b)* kurs niższy 25 Mk za godzinę czyli 100 Mk miesięcznie; *c)* kurs średni 35 Mk za godzinę czyli 140 Mk miesięcznie; *d)* kurs wyższy 50 Mk za godzinę czyli 200 Mk miesięcznie.

3. Lekcje śpiewu 240 Mk miesięcznie.

4. Lekcje teorji: *a)* zasady muzyki 150 Mk miesięcznie; *b)* harmonja i przygotowanie do egzaminu państwowego 200 Mk miesięcznie.

5. Lekcje w domu ucznia dla nauczycieli kwalifikowanych o 50% więcej, np. (zamiast 20 Mk, 30 Mk czyli 120 Mk miesięcznie).

6. Dyrekcje szkół muzycznych mają prawo od tych kwot potrącić dla siebie 30% na koszta administracji.

7. Nie należy podanej taryfy rozumieć w ten sposób, jakoby wyższe ceny były niedopuszczalne. Każdy nauczyciel stosownie do kwalifikacji swojej, doświadczenia, praktyki, wziętości i imienia ma prawo stawiać wymagania według własnej oceny.

8. Należytość miesięczna ma być płatna z góry zarówno w szkołach, jak

przy lekcjach prywatnych. Miesiąc liczy się kalendarzowy.

9. Umowy mają być zawierane co najmniej na jedno półrocze szkolne to jest na 5 miesięcy, a w razie ważnej przyczyny, dłuższej choroby lub wyjazdu na stałe, wypowiedzenie ma być miesięczne.

10. Lekcje opuszczone z winy nauczyciela mają być oddawane, opuszczonych przez ucznia nauczyciel nie jest obowiązany oddawać.

11. Święta rzymsko-katolickie obowiązują obie strony. Święta Bożego Narodzenia obejmują dzień 23. grudnia aż do 29. włącznie, Wielkanoc od W. Środy do wtorku po świętach włącznie

12. W razie wzrastania drożyzny postanowiono normy wynagrodzenia podwyższać procentowo, nawet w ciągu roku szkolnego.

Wzór

listu kontraktowego o lekcje, uchwalony na Zebraniu członków Pol. Związku m. p.

Wielmożn Pan

....

członek Polskiego Związku Muzyczno-Pedagog.

w ....

Poruczając WPanu udzielenie mnie mojemu mojej

....

nauki ....

....

przyjmuję osobiście do wykonania następujące obopólnie umówione warunki:

1. Umowę niniejszą zawieramy na przeciąg bieżącego półrocza szkolnego / roku szkolnego t. j do końca stycznia / czerwca 192

2. Umówione honorarjum za cały okres nauki obowiązuję się płacić w ratach miesięcznych po Mp. każdego miesiąca z góry.

3. Oznaczenie dni i godzin, a to pół godzin tygodniowo, w których nauka będzie się odbywać, pozostawione jest WPan .

4. Honorarjum za lekcje przypadające na święta rzymsko-katolickie lub dnie uznane ogólnie za świąteczne, jakoteż za lekcje opuszczone lub odwołane przez pobierającego naukę nie podlega potrąceniu, natomiast lekcje opuszczone lub odwołane przez WPan będą w ciągu trwania tej umowy przez WPan uzupełnione.

5. Przeszkoda po stronie WPan w udzielaniu nauki trwająca nieprzerwanie cztery tygodnie uzasadnia jednostronne bezzwłoczne rozwiązanie tej umowy przez pobierającego naukę bez jakichkolwiek roszczeń WPan do odszkodowania.

6. We wszelkich sporach, jakie wyłonić się mogą ze stosunku prawnego listem tym objętego, poddajemy się orzecznictwu rzeczowo właściwego Sądu w ....

dnia .... 192.....

4% PAŃSTWOWA POŻYCZKA PREMJOWA.

Dnia 1. października br. państwo nasze przystępuje do zrealizowania uchwalonej przez Sejm 16. lipca br. nowej pożyczki wewnętrznej pod nazwą: „4 prc. państwowa pożyczka premjowa", w wysokości do 5 miljardów marek polskich. Obligacje tej pożyczki, posiadające wszelkie prawa papierów pupilarnych, przynosząc 4-procentowy dochód wolny od podatków od kapitałów i rentowych, dają pozatem możność wygrania wysokiej premji w kwocie miljona marek.

Premja powyższa będzie wylosowywana, choćby osiągnięto ze sprzedaży obligacji sumę niższą, niż preliminowana, w każdą sobotę, począwszy od 6 listopada br. w ciągu pierwszych 20 lat, a w ciągu następnych lat 20 będzie się odbywała amortyzacja pożyczki w drodze losowania.

Nowa pożyczka jest bezwzględnie racjonalnem zabezpieczeniem oszczędności i najzupełniej pewną lokatą kapitału dla wszystkich warstw ludności

w Polsce, lokatą tem korzystniejszą, iż przy wprowadzeniu waluty polskiej zapewnia posiadaczom tej pożyczki przerachowanie jej po kursie o 10 prc. wyższym od kursu, ustalonego dla wymiany znaków obiegowych tj. obecnych marek polskich.

Skarb państwa postanowił nie tylko liczyć obligacje po cenie nominalnej tym wszystkim, którzy nabędą pożyczkę do dnia 6. listopada, lecz i nie doliczać odsetek, naturalnie, iż nabywcy późniejsi korzystać z tego przywileju nie będą mogli.

Państwowa pożyczka premjowa, mimo miljonowej premji, wylosowywana w każdą sobotę, nie może w żadnym razie być utożsamiana z loterją, gdyż wyklucza ona cechę każdej loterji, ryzyko grającego.

Możliwość wygrania będzie niewątpliwie bodźcem, skłaniającym bardzo wielu ludzi ze wszystkich sfer do oszczędzenia grosza, do ograniczenia wydatków zbędnych, aby tylko módz nabyć obligację 4 prc. państwowej pożyczki premjowej.

W rozporządzeniu ministra skarbu, pierwszych osiem losowań kolejnych uprzywilejowano w ten sposób, że numer wygrywajacy w każdem z tych losowań będzie wylosowywany jedynie z pośród tej ilości obligacji, jaka istotnie oddana została do sprzedaży, co znakomicie zwiększa dla każdego z początkowych nabywców szanse wygrania.

Lokata pieniędzy w obligacjach 4 prc. państwowej pożyczki premjowej nie pozbawi posiadaczy możności posługiwania się niemi w bardzo wielu przypadkach, jak gotówką, gdyż obligacje będzie można składać w pewnej wartości nominalnej jako kaucję przy zawieraniu kontraktów ze skarbem państwa, oraz jako kaucje, składane do depozytów wszelkich instytucji rządowych w wypadkach, gdy prawo przewiduje składanie kaucji pieniężnych.

Kuponami pożyczek będzie można płacić cła i podatki państwowe, wymieniać zaś je na gotówkę we wszystkich oddziałach polskiej krajowej kasy pożyczkowej, pocztowej kasy oszczędności, w kasach skarbowych, oraz innych instytucjach, upoważnionych przez ministerstwo skarbu.

Każdy Polak, nabywając pożyczkę powyższą, spełni czyn obywatelski, gdyż dostarczając państwu gotówki, znajdującej się w kraju powstrzyma konieczność wypuszczenia nadmiernej ilości znaków obiegowych, w ten sposób przyczyni się do podniesienia się waluty naszej, a tem samem majątku własnego.

Popieranie tej pożyczki, propagowanie jej wśród wszystkich warstw ludności w Polsce i skłanianie do nabywania jest czynem obywatelskim, obowiązkiem każdego, kto pragnie przyjść państwu z pomocą, a radą dobrą i celową służyć rodakom.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Światowy związek muzyków. W Wiedniu odbyło się zebranie najwybitniejszych muzyków, którzy postanowili w celu utrzymania stolicy naddunajskiej na stanowisku pierwszorzędnej w świecie metropolji muzycznej, założyć związek wszystkich wiedeńskich stowarzyszeń muzycznych i śpiewackich, od którego miałyby wyjść zaproszenia do wszystkich podobnych stowarzyszeń na całej kuli ziemskiej, aby następnie utworzyć Światowy Związek muzyków powszechny. Wstępne zabiegi do wzniesienia hali mieszczącej w sobie 10.000 słuchaczy już zostały rozpoczęte.

Z Bayreuthu. Zygfryd Wagner oświadczył, iż gdyby przedstawienia w Bayreucie mogły były w stosunkach dzisiejszych przyjść do skutku, to najtańsze miejsce musiałoby 300 Mk kosztować. Ale on nie miał żadnego zamiaru urządzać Festszpilów dla paskarzy i wojennych przemysłowców.

Hortensja Schneider słynna za drugiego cesarstwa diva operetkowa umarła w Wersalu w wieku 82 lat. Była to najznakomitsza przedstawicielka Offenbachowskich partyj, a przede-

wszystkiem „Wielkiej księżny Gerolstein". W okresie panowania cesarzowej Eugenji, panowała Madame „Schnédaîre" w świecie operetki wszechwładnie.

Lipskie Collegium musicum. W XVII stuleciu już istniejące, a przez H. Riemana wskrzeszone Collegium musicum uniwersyteckie, czyni w tegorocznym kursie wielkie przygotowania, ażeby miejsce dotychczasowych zupełnie nie obowiązujących ćwiczeń zajęły mniejsze i większe wykonania podawane jak najstaranniej. Na podstawie ściśle historycznej ma się rozwinąć planowo utrzymywany kult muzyki klasycznej i przedklasycznej. Specjalni docenci będą co miesiąca wygłaszać wykłady, wprowadzające i objaśniające dawną muzykę.

Opera Henryka Purcella słynnego kompozytora angielskiego, uchodząca od śmierci jego (1695) za zaginioną, odnalazła się i została w Cambridge w „Nowym teatrze" wystawiona z wielkiem powodzeniem. Jest to z tego względu osobliwością, że opera ta „Fairy Queen" wystawiona poraz pierwszy w r. 1693 starszą jest od wszystkich oper Händla, z których ani jednej nie odważono się wznowić.

† Hans Vihan słynny czeski wiolonczelista i długoletni profesor praskiego konserwatorjum zmarł w 65 roku życia. Sławę swą światową zawdzięcza udziałowi w „Kwartecie czeskim", z którym Europę całą objeżdżał. Przed powołaniem do Konserwatorjum działał w swym zawodzie w Salzburskiem Mozarteum, w Nizzy, u Bilsego w Berlinie, i w Monachium jako członek kwartetu smyczkowego na dworze króla Ludwika II.

Zjazd muzyków polskich, który miał się odbyć w Warszawie z końcem października 1920 został odłożony do Wielkiejnocy.

Uroczystości Bachowskie odbyte niedawno w Londynie, nie dały powodu prasie angielskiej do żadnych protestów, ale Daily Mail we wstępnym artykule uważał za rzecz konieczną wypowiedzieć opinję, że cudowną u Bacha jest właśnie ta okoliczność, iż muzyka jego nic a nic nie jest niemiecką!

Nowy lutnik. W Wiedniu zaprodukowano niedawno instrumenty smyczkowe (kwartet) skonstruowane przez tamtejszego akustyka Dra Franciszka Thomastika. Wynalazca dąży do tego, aby w instrumentach smyczkowych nietylko deka dawała rezonans, lecz wszystkie części instrumentu, ku czemu ma działać w pierwszym rzędzie wolumen powietrzny w korpusie zamknięty. Dźwięk nowych instrumentów w sile i czystości tonu stoi podobno wyżej od dotychczasowych, a zbliża się do ludzkich głosów.

Ponadzapotrzebowanie mnoży się w Niemczech liczba zawodowych muzyków. „Stowarzyszenie artystów", „Związek gospodarski artystów" i „Ogólny Związek nauczycieli i nauczycielek muzyki" w Monachium wydały wspólną odezwę nawołującą do zaniechania zawodowych studjów muzycznych, aby nie powiększać już zastępu muzyków, których położenie ma być po większej części nad wyraz opłakane. Znaczna większość tychże zmuszona jest pomagać sobie zajęciami ubocznemi. Nie możnaby w Niemczech doliczyć do tuzina kompozytorów, utrzymujących się z dochodu ze swoich utworów, niemniej i koncertanci zmuszeni są wobec olbrzymich kosztów podróży i afiszowania dopłacać do „interesu". Wszystkie stanowiska kapelmistrzów są zapełnione, dola muzyków z orkiestry pozazdroszczenia nie jest godna. Ratunkową deską dla wszystkich stają się lekcje. Któż ich jednak dzisiaj nie daje? Pojęcia „uczyć" i „uczyć się" pomieszały się, tysiące niepowołanych bierze się do udzielania nauki, poważni zaś zawodowi nauczyciele stąpają sobie po piętach. Zaprawdę najwyższy czas — kończy temi słowy organizacja stowarzyszeń odezwę swoją — aby zapobiedz temu gwałtownemu rozrostowi proletarjatu muzycznego!

Towarzystwo „Nowa muzyka" powstało w Norymberdze i ma na celu wykonywanie tych utworów,

które z powodu osobliwości swoich czysto dźwiękowych czy strukturowych, nie znajdują przyjęcia w zwykłych programach koncertów publicznych Schönberg, Bartok, Busoni, Wellesz wystąpili pierwsi z utworami swemi w produkcjach towarzystwa.

Koncert bez drutu. O koncercie słynnej śpiewaczki Nellie Melba, który niedawno odbył się w Chelmsford, słyszany bez drutu na dalekie odległości, donoszą pisma londyńskie co następuje: Koncert odbył się w budynku Tow. Marconiego w Chelmsdorfie oddalonym od Londynu o 30 kilometrów. Melba śpiewała do mikrofonu, który poniósł jej głos na setki kilometrów w dal, tak, że na wszystkich aparatach można ją było słyszeć: w Paryżu nawet i w Hadze. Primadonna rozpoczęła swą produkcję trylem, robiąc uwagę, że jest to jej „hallo“, poczem zaśpiewała cały szereg aryj i pieśni w angielskim, francuskim i włoskim języku, a wkońcu narodowy hymn angielski. Sprawozdania z oddalonych nawet miejscowości stwierdzają, iż śpiew słyszało się tak dobrze, jak gdyby gramofon był ustawiony w pokoju.

Maria Lipsius (La Mara) sędziwa autorka słynnych studjów monograficznych, donosi jednemu z niemieckich pism muzycznych, iż powiodło się jej sprostować pewien szczegół dotyczący Beethovena. Wpadła mianowicie na ślad istotnej „nieśmiertelnej ukochanej“, którą ma być, nie jak dotąd mniemano i jak sama La Mara dotąd za Thayerem powtarzała, hrabianka Teresa Brunswick, lecz siostra jej Josefina 1-mo votto hrabina Deym a 2-do baronowa Stackelberg. Niebawem ukażą się ze strony La Mary szczegółowe wyjaśnienia interesującego odkrycia.

Wagner w Orfeum. Berliński Apollo-theater wystawia z największym przepychem fantastyczno-naturalistyczny balet, do którego muzykę zaczerpnięto z „Tannhäusera“ wprowadzając całą „Venusberg-musik“.

We Florencji odniósł Feliks Weingartner wielki sukces „Walkirją“ Wagnera, którą czterokrotnie dyrygował. Orkiestra i śpiewacy byli włoscy. Po ostatniem przedstawieniu urządzono mu olbrzymią owację, zasypując go kwiatami.

Rzeźbiarz Pietro Canonica wystawił niedawno w Turynie operę „Narzeczona z Koryntu“. Pisma włoskie nie donoszą czy stało się to po szeregu niepowodzeń w plastyce, bo jeżeli tak, to należałoby się spodziewać po Mascagnim jakiegoś wielkiego dzieła rzeźby!...

„Słomiana wdówka“. Tak zatytułował Leo Blech swą operetkę, po którym to tytule spodziewa się z pewnością sukcesu „Wesołej wdówki“...

Austrjacka pieśń ludowa w dawnem tego słowa znaczeniu uległa ciosowi druzgoczącemu jej całość najzupełniej. Obecnie, rozumieć można przez „austrjacką“ jedynie niemiecką, gdyż cała Słowiańszczyzna odpadła, co dla projektowanego całokształtu wielkiego wydawnictwa przedsięwziętego przez Ministerstwo Wyznań i Oświaty musi być okolicznością decydującą. Znanemu badaczowi niemieckiej pieśni ludowej prof. Józefowi Pommerowi powiodło się przynajmniej niemiecką część komitetu wydawniczego do życia powołać, śmierć jednak przerwała jego pracę, której też grozi obecnie całkowite rozbicie. Dawna „Galicja“ była pod zaborem austrjackim w komitecie tym również reprezentowana. Rzecz prosta, że dzisiejszy jej komitet, jeżeli jeszcze w jakichś poszczególnych jednostkach istnieje, musiałby pracę swą w zupełnie innym duchu prowadzić. A ponieważ przed rozwiązaniem wielu innych zadań w zakresie sztuki myśleć o niej jeszcze nie można, przeto poszczególni członkowie dawnego komitetu muszą na razie poprzestać na odosobnionem dalszem działaniu swojem w dziedzinie pieśni ludowej.

Amerykańscy artyści w Europie. Jak dotąd, jedynie Europa dostarczała artystów Ameryce, która wielkim firmom starego świata nadawała blask sławy najszerszej, wypełniając jednocześnie złotem kieszenie wszyst-

kich naszych znakomitych wirtuozów, śpiewaków i śpiewaczek, instrumentalistów i dyrygentów. Prócz zupełnie drugorzędnej orkiestry popularnego w zakresie matchitchów, tangów i t. p. kapelmistrza amerykańskiego Souzy, nie słyszała dotąd Europa żadnego zespołu orkiestralnego Nowego Swiata. Dopiero obecnie przedsięwziął dyrygent nowojorskiej symfonicznej orkiestry Walter Damrosch (naturalnie Niemiec, znany długoletni kapelmistrz opery w nowojorskiej Metropolitan Operahouse) podróż z orkiestrą swoją (złożoną z pewnością przeważnie z Czechów i Niemców) po Europie, rozpoczął zaś występy swe od Francji poczem udaje się do Anglji.

O zawód muzycz y. Niemiecko-austrjackiemu narodowemu zebraniu został przedłożony wniosek, aby utworzyć prawo, według którego wykonywanie zawodu muzycznego i udzielanie nauki, musiałoby podlegać pewnemu nadzorowi, a w danym razie nawet i całkowitemu zakazowi ze strony rządowych izb muzycznych mających powstać w przyszłości. Autor wniosku przytacza wypadki, że w Austrji za złożeniem 20 kor. opłaty można było otrzymać od władzy tytuł „dyrektora muzyki“ bez poprzedniego zbadania jego zdolności i wiedzy. Cierpiała na tem oczywiście sztuka, którą przeróżni „Hochsztaplerzy“ dyskredytowali w sposób karygodny.

Powtarzając za jednem z pism niemieckich tę wiadomość, musimy rzucić pytanie, czy i u nas nie przydałoby się bardzo coś podobnego jak owe „izby muzyczne“? Projektował je przed rokiem prof. Głowacki.

Niemiecko-włoski alians ma znaleźć wyraz swój i w muzyce pod postacią imprezy polegającej na wymianie artystów niemieckich i włoskich. Stosownie do planu miałyby zatem dzieła włoskie być wykonywane przez włoskich artystów w Berlinie (w „Theater des Westens“), niemieccy zaś śpiewacy ze swemi orkiestrami i dyrygentami mieliby udawać się do Włoch, aby tam wykonywać dzieła Wagnera.

W Operze monachijskiej odbył się szereg uroczystych przedstawień pod kierownictwem Brunona Waltera Złożyły się na to przeważnie opery Wagnera i Mozarta. Pod patronatem tych dwu największych firm przyszli do słowa także: Weber, Wolf, Strauss, Pfitzner i Schreker, czemu można zawdzięczać znaczne urozmaicenie programu, gdyż i „Corregidor“ Wolffa i „Oberon“ Webera (w opracowaniu Mahlera) i Schrekera „Zabawka księżniczki“ znalazły się na programie. Nadmieniona opera Schrekera okazała się w opracowaniu zupełnie nowem po raz pierwszy. W wykonaniu tych dzieł wzięły udział najwybitniejsze siły solistyczne i dyrygenckie.

150-ta rocznica urodzin Beethovena przypadająca na dzień 17. grudnia b. r. będzie obchodzona w całym świecie muzycznym. I tak Teatr narodowy w Weimarze pierwszy zapowiada na grudzień cykl Beethovenowski, złożony ze wszystkich symfonij i utworów kameralnych. Jako soliści współdziałać między innymi będą: Karol Flesch w skrzypcowym koncercie a Edwin Fischer w Es-dur fortepianowym. „Fidelio“ zakończy obchód.

Co można t. zw. „szlagerem“ zarobić? Młody kompozytor Zo Elliott pisze w jednem z pism londyńskich: „W roku 1918 pobory z produkcji muzycznej (teatrów i koncertów nie licząc) wynosiły 40 miljonów funtów szterlingów, a z sumy tej niejedna suta tantjema przypadła temu lub owemu szczęśliwemu autorowi. Niektórzy w ciągu pół roku za jedną piosenkę zarabiali po 6000 funtów szterlingów t. j. marek polskich 4 miljony. T. zw. „Jazz“ przynosi w danym razie jeżeli znajdzie powodzenie, 1000 do 2000 funtów przeciętnie. Musi jednakże być szybko sprzedawany, gdyż każdy uchem chwyta melodję bardzo łatwo, po czem już o kupców coraz trudniej.

Fortepian Wagnera, przy którym komponował, oddany komuś z członków dalszej rodziny, został zakupiony przez berlińskie towarzystwo

„Vaterlandsdank“ chroniące cenne zabytki przed wywozem za granicę.

W Paryżu wystawiono u schyłku sezonu Mozartowską operę „Cosi fan tutte“ z wielką starannością w „Opéra comique“. Francuzi naśladują Niemców w kulcie dla autora „Don Juana“, a wprowadziwszy w roku ubiegłym „Wesele Figara“ na scenę, liczą obecnie na niezawodny sukces oczekujący w przyszłym sezonie dalsze przedstawienia „Cosi fan tutte“. Vincent d'Indy wystawił scenicznie swoją Legendę o św. Krzysztofie, która ma być podobno traktowana w sposób bardzo surowy niemal średniowieczny.

Opera czterech tysięcy. Berlin ma zamiar wystawić największy przybytek na kontynencie poświęcony operze. Napis „Sztuka ludowi“ będzie widnieć na frontonie gmachu mającego pomieścić czterotysięczną publiczność. Propaganda rozwinięta dotychczas, przechodzi wszystko, co kiedykolwiek robiono w celu doprowadzenia do skutku artystycznego jakiegoś przedsiębiorstwa. Po szeregu bowiem koncertów i przedstawień dawanych na ten cel rozpoczęto obecnie wśród najszerszej publiczności robić przedsiębiorstwu olbrzymią reklamę, a wkońcu otworzono w rozmaitych punktach miasta 600 biur werbunkowych, które łowią akcjonarjuszy podobno z wielkiem powodzeniem.

Szwecja przyjmowała u siebie w czerwcu niemiecki chór t. zw. „Dresdener Kreuzchor“, który pięć koncertów odbył w Sztokholmie, Upsali i Malmö pod dyrekcją Ottonona Richtera. Wycieczka znakomitego chóru tego równała się pochodowi trjumfalnemu. Sprawozdania prasy brzmią entuzjastycznie.

† **Jerzy Jarno** popularny kompozytor operetek zmarł w Wrocławiu w 52 roku życia.

W operze warszawskiej debiutował niedawno z powodzeniem p. Józef Woliński, uczeń prof. Augusta Dianniego ze Lwowa. P. Woliński wystąpił jako Radames w „Aidzie“, a prasa wyraża się o jego zaletach śpiewaczych z uznaniem.

Adresy nauczycieli muzyki we Lwowie.

Śpiew:

Frankowska Zofia, ul. Akademicka l. 21.
Legade Anna, ul. Domagaliczów l. 2.

STANISŁAW NIEWIADOMSKI

NOWOŚĆ! **SŁONKO** NOWOŚĆ!

OŚM PIEŚNI DO SŁÓW ADAMA ASNYKA.

1. Słonko
2. Klątwa
3. Szumi w gaju brzezina
4. Siwy koniu
5. Siedzi ptaszek na drzewie
6. Przykro, przykro jest dębowi
7. Nie będę cię rwała konwalijko biała
8. Chłopca mego mi zabrali

Cena pojedyńczej pieśni . . . . Mk. 12·—
Cena kompletu w jednym zeszycie . . . . . . Mk. 60·—

WYDAWNICTWO G. SEYFARTHA WE LWOWIE.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.